

do p. Koty temy duś (x kowe)

B93.1

p.B.K!  
moż pisać  
no naprawdę  
(oprócz czasu  
temy!) B. p.c.!

(dopoda  
do tehubi  
popubizno)  
do Amwera)

Słowo teatralne. Język

Sztuka sceniczna opiera się na słowie. To ono jest podstawowym środkiem wyrazu i przekazu. O tym, co dzieje się na scenie dowiadujemy się przede wszystkim z tekstu, a tylko częściowo z akcji. Gest, mimika, milczenie, muzyka - jedynie wzmacniają ekspresję słowa, nadają mu większej wyrazistości.

Teatr Bogusława Schaeffera jest teatrem słowa. Słowa samowystarczalne. Takiego więc, które posiada samoistną wartość. Nie nabiera jej ono dopiero ożywione dzięki jakiejś odkrywczej inscenizacji. Kształtowane dla teatru, jakby: "z powodu" teatru - nie zawiera w sobie żadnego elementu obcego wobec materii scenicznej. Dzięki temu egzystuje w dramacie na szczególnych prawach. W dowolny sposób konstruuje wszystko to, co dzieje się w sztuce. Posiada więc wyjątkową siłę sprawczą. Obraca nagle scenę, nadaje jej zupełnie inny rytm, zmienia całkowicie tonację rozmowy. Często przybiera kształt zaskakującej pointy.

Schaefferowskie słowo jest precyzyjne. Zawsze przemyślane i rozważnie użyte. Wypowiedziane tu i teraz wydaje się jedyną możliwością. Trudno byłoby zastąpić je jakimkolwiek synonimem, użyć łagodniejszego określenia. Wydaje się jednak, że tylko słowa ważne można uważać za jedyne. W utworach naszego autora wypowiedziada się sporo takich istotnych zdań, które mają filozoficzne zabarwienie, ale sporo tu i najczystszej pustosłowia. Jest to jednak pustosłowia zamierzone. Z ust bohaterów podają bowiem

2

B9 s.2

często lawiny słów błahych, nieważnych, beztreściowych. W ten sposób dramaturg obnaża stan współczesnego człowieka i otaczającego go świata. Określa kondycję rzeczywistości, a nawet wkra-  
cza znacznie głębiej - zdradza stan psychiczny postaci, ich sto-  
sunek do życia. Owo odsłanianie często głęboko ukrytej pod wars-  
twą pozorów prawdy nie odbywa się bynajmniej bezpośrednio. Jej  
kształt jest jedynie sugerowany za pomocą swoistego rodzaju słów  
- sygnałów. Schaeffer znajduje je ze swobodą, naturalnością god-  
ną wirtuoza. Czyni to jakby bez żadnego wysiłku. Fakt ten wpły-  
wa z pewnością na lekkość, niesłychaną nośność tekstu, który z  
łatwością pokonuje teatralną rampę. Być może to też zasługa ko-  
munikatywności języka. Nasz autor niewątpliwie dba o nią /jak  
każdy twórca, który decyduje się pisać dla sceny, a nie do szuf-  
lady/, ale nigdy dlatego, by zyskać sobie względy publiczności.  
Tym bardziej więc godnym uwagi staje się fakt, że jego dramato-  
pisarstwo zyskuje sobie aprobatę szalenie zróżnicowanej pod wzglę-  
dem intelektualnym widowni. Być może jest to mimowolna zasługa  
pewnego typu paralelizmu słownego stosowanego przez Schaeffera.  
Polega on na, nazwijmy to: "dwuwarstwowości" słowa. Dzięki niej  
możliwym staje się równoczesne przekazywanie istotnych, często  
filozoficznych treści obok żartów słownych. Owa jednoczesność  
umożliwia odbiór spektaklu przez różnego rodzaju publiczność.  
Oczywiście bardziej pożądaną <sup>przez dramaturga</sup> część widowni to ta, która czuje  
się na siłach przebywać w stanie: "nieustannej gotowości inte-  
lektualnej". Tylko bowiem widz uważnie wsłuchany w zdania pada-  
jące ze sceny /również w ich muzyczność/ może być równorzędnym  
partnerem wobec schaefferowskiego tekstu. Tym bardziej, że nie-  
zwykle często brzmi on bardzo wieloznacznie, nieraz: nawet oszu-  
kańczo. Trudno niejednokrotnie przewidzieć o jakiej treści i for-  
mie słowa zastąpią te, wypowiedane w danym momencie przez boha-

terów.

Konstruowane przez dramaturga zdania układają się w zdecydowanie dominującą tu formę wypowiedzi - dialog. /Jedynie niezmiernie rzadko ustępuje on miejsca monologowi/. Stanowi on tu istotę materii teatralnej. Dzięki temu, że pisarz rozpoczyna wszystkie utwory od scenicznej rozmowy prowadzonej przez przynajmniej dwie osoby - tok dramaturgiczny sztuki zostaje niemal automatycznie zawiązany. Pomimo tego jednak, że tworzone przez naszego autora postacie nieustannie ze sobą konwersują szalenie rzadko dochodzi pomiędzy nimi do głębszego porozumienia. Rozmawiając posługują się oni bowiem często dialogiem egocentrycznym. Chociażby w Kwartecie, gdzie wszyscy czterej bohaterowie pochłonięci własnymi sprawami wydają się przekonani o ważności jedynie swoich problemów, swojego istnienia. Do nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem nie prowadzi również dialog symultaniczny /np. pseudorozmowa żeńskiego tria z Aktora/, który też staje się wyrazem ludzkiego egoizmu. Każdy tu bowiem mówi o sobie, w gruncie rzeczy do siebie, bezpardonowo przerywa drugiemu jego wywody. W dramatach naszego autora pełno też rozmów bezprzedmiotowych /czy raczej białoprzedmiotowych/. Takie zwykłe, ludzkie gadanie /dużo tego w Mrokach/. Są tu więc i kłótnie, i małe sprzeczki, ktoś sobie coś przypomina i chce nagle koniecznie opowiedzieć to komuś innemu. Schaefferowscy bohaterowie wyrzucają więc z siebie mnóstwo słów, ale niewiele tak naprawdę ważnych.

Pisząc o języku, którym posługuje się w swoich dramatach nasz pisarz, nie sposób nie wspomnieć o jego różnorodności. Można w nim znaleźć nawet elementy gwary. Dzięki częstemu prze-

chodzeniu od języka literackiego do stylizowanego rodzi się scenicznie znakomity efekt zaskoczenia i ciekawy kontrast. Tu współczesność, cywilizacja, rozwój i przemysł, a obok - ni stąd, ni zowąd - wdziera się w ten nowocześnie zautomatyzowany świat dysonans - wydawałoby się rodem z minionej epoki - gwara. Jednym słowem - współczesność pełna jest dziwacznych paradoksów. Język utworów naszego dramaturga nie stroni też od obsceniów czy wulgaryzmów. Nie służą one jednak opatowaniu widza jakimiś "mocnymi efektami". Autor wychodzi jedynie z założenia, że w każdym z nas tkwi nieco, często ukrywanej nawet przed samym sobą wulgarności. Sporo tu też /w pełni świadomie przez pisarza popełnionych/ błędów językowych. W ten sposób znika nieco sztuczny, pseudoczysty i wysublimowany język, którym z reguły zwykł się posługiwać dramaturg w ogóle. Nie najpoprawniejszy, codzienny sposób porozumiewania się wszedł jakby w krwioobieg nowy i stał się - choć skażony niedbałością - po prostu naszym rzeczywistym i autentycznym. Językowe bogactwo schaefferowskich dramatów tworzą również fragmenty o bardziej poetyckim zabarwieniu /np. w Scenariuszu dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego, które od czasu do czasu z powodzeniem zajmują tu miejsce prozy. Nasz autor korzysta w pełni z elastyczności sceny, która pozwala na bezkonfliktową koegzystencję odrębnych stylów. Poezja wyraża tu bowiem stany uwznioślenia /przeważnie tylko chwilowego/ np. miłosnego, które przeżywają bohaterowie. Jest ona również rodzajem antidotum na szarość i nudę. Forma wierszowana pojawia się też jednak w sposób, który z poezją nie ma nic wspólnego. Myślę tu o białych, wulgarnych wierszykach, które np. w Scenariuszu dla trzech aktorów dla Malarza i Muzyka stanowią swoistego rodzaju kod językowy. Posługują się nim przeciwko Reżyserowi i w ten sposób tłumią lub ośmieszają jego idealistyczne zapędy.

Pisząc o języku trudno jeszcze raz na koniec nie podkreślić dow-

5

cipu słownego /zabawne gry słów, zaskakujące skojarzenia, niby -  
odkrywcze, "złote" myśli bohaterów/ utworów Bogusława Schaffera.  
Jest on niewątpliwym atutem sztuk naszego dramaturga i zara-  
zem magnesem przyciągającym publiczność.

Myślę, że naszemu autorowi udało się udowodnić za pomocą swoich  
sztuk, że bez przepychu inscenizacyjnego i scenograficznego moż-  
na tworzyć teatr bogaty. Bogaty dzięki słowu.